

Cajas de luz. Pintura y arquitectura

Antonio Galindo Alvarado

Línea de Teoría y Crítica

Director: Raúl del Valle González

Correo electrónico: info@galindoalvarado.com

ES

*RESUMEN. Sorolla participó más que activamente en la construcción de su casa-jardín. Lo curioso es que de su estudio no exista trabajo de su mano. Dos metáforas como **Cajas de Luz** guían el descubrimiento de este espacio junto al contexto histórico del pintor: la corriente plenairista y la aparición de la fotografía.*

El interés reside en la capacidad de otras disciplinas para generar arquitectura. Le Corbusier aparece como personaje más indicado para constatar esto. Al mismo tiempo –como caso práctico– el comisariado de una exposición reúne muchos de los temas aquí tratados y expone una manera personal de hacer arquitectura.

PALABRAS CLAVE: Sorolla, LeCorbusier, Plenairismo, Fotografía, Homenaje, Exposición

EN

*ABSTRACT. Sorolla participated more actively in the construction of his home. The funny thing is that in their study there is no work of his own hand. Two metaphors like **Light Boxes** guide the discovery of this space by the historical context of the painter: the pleinairism current and the appearance of the photography.*

The interest lies in the ability of other disciplines to generate architecture. Le Corbusier appears more indicated to confirm this character. At the same time, as if practical-curating an exhibition brings together many of the topics addressed and sets a personal way of making architecture.

KEYWORDS: Sorolla, LeCorbusier, Plenairism, Photography, Tribute, Exhibition



CAJAS DE LUZ. PINTURA Y ARQUITECTURA
ANTONIO GALINDO ALVARADO

CAJAS DE LUZ. PINTURA Y ARQUITECTURA
ANTONIO GALINDO ALVARADO

Joaquín Sorolla i Bastida (1863-1923) participó más que activamente en la construcción de su casa-jardín. Así lo constatan publicaciones al respecto y documentación de su archivo *-fotografías, dibujos, correspondencia...-*.

Lo curioso es que de la parte de la vivienda dedicada a su estudio no exista trabajo de la mano de él. Dos metáforas como **Cajas de Luz** guiarán el descubrimiento de este espacio -la Sala III del museo- junto al contexto histórico en que vive el pintor: **la corriente plenairista** surgida a mediados del XIX -entendiendo el espacio como un exterior en un interior- y la aparición de **la fotografía** -capaz de ofrecer nuevos modos de percepción y de detener el tiempo-.

Mucho tiene que ver la fotografía con la cultura del homenaje trayendo el pasado al presente. Un capítulo a modo de anexo trata esta cuestión y ofrece otras claves -de carácter emocional- que relacionan todo el escrito con una actitud oculta de lo más humana.

El interés de esta investigación reside en la capacidad de otras disciplinas -la pintura en este caso- para generar arquitectura. Le Corbusier declarará que es a través de la pintura por donde ha llegado a la arquitectura, siendo así el personaje más indicado para constatar esto.

La metodología empleada ha estudiado imágenes y las ha interrelacionado con los textos de manera muy referenciada. Así, no solo se facilita y dinamiza la lectura sino que el estudio de la imagen sugiere nuevas y diferentes aproximaciones a la realidad, otorgando complejidad y riqueza.

En apoyo a la investigación teórica escribo también sobre el comisariado de una exposición donde confluyen muchos de los temas -naturaleza, luz, pintura, homenaje...- que en Sorolla y en Le Corbusier aparecen, además de transmitir mi manera personal de entender la arquitectura y revelar algunas claves ocultas en favor de la emoción arquitectónica.

RV
JS
RF
AG
RN MJ LB
LC
JG
ALB
LM

SOROLLA Y LE CORBUSIER

De la pintura a la arquitectura 9

UNA NUEVA MIRADA

Desde la fotografía y la pintura 13

DOS ARQUITECTOS, DOS CASAS

Sobre la Casa Museo Sorolla y la Maison Blanche 17

CASA-MUSEO SOROLLA

Estudios y jardines en Madrid 27

UNA CAJA DE LUZ

Sala III. Estudio de un pintor 31

Estudio de fotografía 32

EXPERIENCIA INTIMA. LE CORBUSIER

Investigación cerrada. Apéndice 41

Interior como un exterior 61

CAJA DE LUZ PARA MJ ALVARADO

Investigación teórico-práctica. Comisariado

69

INTRODUCCION

A la luz de la pintura

73

ARQUITECTURA Y BELLEZA

La poética de la construcción. Naturaleza

77

UNA CAJA DE LUZ

El despertar del espacio

81

CONSTRUIR EL LUGAR

Sobre la levedad y la idea construida

91

ATEMPERAR EL ESPACIO

La tecnología al servicio de la técnica

97

ARQUITECTURA DEL HOMENAJE

Sobre la emoción contenida en el espacio

103

PRÁCTICA

SOROLLA Y LE CORBUSIER

De la pintura a la arquitectura

Es Joaquín Sorolla i Bastida (1863-1923) el personaje que me interesa estudiar como valenciano y como admirador de su vida y obra; con el que aprovecho para escribir sobre los temas introducidos en el prólogo de este trabajo fin de máster. Parte de la metodología empleada para su estudio ha sido motivada por el seminario del MPAA5¹ *Versus Le Corbusier* impartido por Raúl del Valle² (Doctor Arquitecto UPM 2006).

Uno de los **objetivos** buscados, es mostrar como el proceso creativo en otras disciplinas es capaz de construir arquitectura. Joaquín Sorolla y Le Corbusier compartían la pasión por la pintura, desde esta disciplina han sido capaces de desarrollar una manera de pensar absolutamente válida y brillante que garantiza una producción arquitectónica de máximo nivel.

En el maravilloso libro "Le Corbusier's secret laboratory: from painting to architecture (2013)*", Jean Louis-Cohen expone algunas de las claves pictóricas que influyeron en la arquitectura de Le Corbusier. Al hilo de este asunto, un artículo publicado en 1965 por la revista Art d'Aujord'hui recogerá estas palabras del maestro suizo³:

"No se me conoce más que como arquitecto, no se me quiere conocer como pintor y, sin embargo, es a través de la pintura que he llegado a la arquitectura"

Le Corbusier

Esta reveladora declaración invita a descubrir cuáles son los mecanismos utilizados en su producción pictórica y cuál es el origen del proceso que

*Jean Louis Cohen / *Le Corbusier's Secret Laboratory: from painting to architecture* / Hatjecantz / 2013

permitirá a Le Corbusier trasladarlos al campo arquitectónico. Sobre esta cuestión, queda abierto el debate donde se pone en tela de juicio si es la experiencia arquitectónica vivida en sus primeros viajes o son sus conocimientos adquiridos de su maestro L'Eplattenier⁴ lo que determina el origen desde el que se llega a su arquitectura.

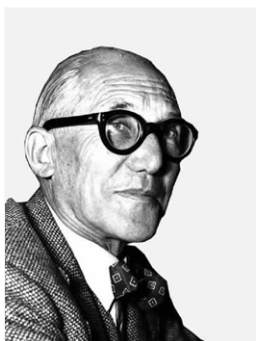
En mi opinión, no es del todo acertado discernir entre si a la arquitectura se llega desde la propia arquitectura o lo hace desde la pintura. Esto se debe a la complejidad del enunciado "*From painting to architecture*" donde no se transmite con claridad la esencia del proceso: la **reflexión crítica**⁵. Podríamos aproximarnos enunciando "*From drawing to architecture*", siendo el dibujo uno de los primeros medios analíticos de representación utilizados tanto por Le Corbusier como por Sorolla.

La fotografía, de la que hablaremos en el siguiente capítulo, fue otra de las herramientas junto al dibujo que permitió transformar la experiencia sensible de estos dos personajes en un objeto racional, ya sea en pintura o en arquitectura.

Cabe destacar la importancia de la reflexión crítica que debería inculcarse con más ímpetu en las escuelas de arquitectura⁶, desde el minuto cero de curso. Este atributo humano, y por tanto, no específico de ninguna disciplina académica o empírica, ha conseguido cosas tan extraordinarias como la participación más que activa del pintor Sorolla en el diseño y construcción de su Casa-Museo⁷.

UNA NUEVA MIRADA

Desde la fotografía y la pintura



[00] Le Corbusier, 1960



[01] Autorretrato Sorolla, 1909

El contraste entre imágenes es a menudo una herramienta muy útil para cualquier investigación. Con estas dos, pretendo llegar más allá de una lectura convencional en la que se contrastaría una figura con la otra.

Para ello, la importancia radica en lo que son: la imagen de Le Corbusier es una **fotografía** y la imagen de Sorolla es una **pintura**. Ambas, permiten una metodología de estudio que personalmente me apasiona y con la que en mayor medida se ha desarrollado este trabajo.

No hay que olvidar el periodo histórico en el que vivieron estos dos personajes y de que manera influyó en su producción artística. El periodo abarcado entre ambos comienza en 1963 con el nacimiento de Sorolla y termina en 1965 con el fallecimiento de Le Corbusier. Es a mediados del siglo XIX cuando aparece el invento más revolucionario que transformó al mundo, ofreciéndonos una nueva visión de la realidad: la fotografía.

Esta innovadora herramienta de representación y estudio fue la precursora de infinidad de avances científicos y artísticos de nuestro tiempo. Hasta entonces, no éramos capaces de percibir el tiempo en determinados instantes que sin ella escaparían al ojo humano.

"*Saltando a la comba (1907)*" y "*El fotógrafo Christian Franzen (1903)*" son ejemplos de instantes capturados en el que la niña está en el aire y donde el fotógrafo está a punto de disparar la fotografía.

También a mediados del siglo XIX y gracias a este invento, surgen movimientos artísticos como el impresionismo y el plenairismo -'*au plein air*'-, originalmente en Francia y extendidos por Europa. Siempre en la historia se había pintado al aire libre, pero es con el **plenairismo** la primera vez que de manera consciente se estudia un instante concreto de luz natural para después plasmarla en la obra.



[02] *Saltando a la comba*, 1907. Joaquín Sorolla



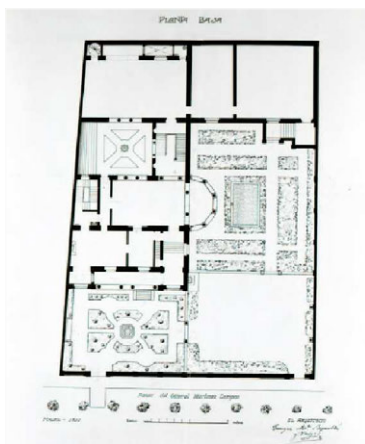
[03] *El fotógrafo*
Christian Franzen, 1903.
Joaquín Sorolla

Le Corbusier no solo utilizó la fotografía como medio de expresión, le sirvió también como medio para capturar toda aquella información que iba más allá de la abstraída en sus dibujos.

Esta hecho fue sugerido por Luí Burriel¹⁰ en una clase impartida en el seminario citado. Con su libro publicado en 2013 "*Le Corbusier. La passion des cartes**", saca a la luz la colección de tarjetas postales que el maestro almacenaba, desvelando otra nueva manera de mirar su obra. Con este método descubriremos a continuación las posibles relaciones entre los dos personajes objeto de este trabajo de investigación.

DOS ARQUITECTOS, DOS CASAS

Sobre la Casa Museo Sorolla y la Maison Blanche



[04] Casa Museo Sorolla. Dibujo 1910



[05] Villa Jeanneret, "Maison Blanche"

Estas fueron las primeras viviendas¹¹ -de las que hay constancia- que cada pintor construyó. En el caso de Joaquín Sorolla probablemente la única, en el caso de Jeanneret¹², la primera en solitario.

Tiene interés compararlas al estar muy próximas en el tiempo, y por tanto, estar envueltas de una misma atmósfera propia de la época. La Casa Museo¹³ es de 1911 y la Maison Blanche¹⁴ de 1912. Es a través de fotografías, pinturas y dibujos la manera que propongo para conocerlas.

Estos documentos no solo se relacionan dentro de su categoría -*ejemplo: fotografía con fotografía*-, sino que se entremezclan entre ellos dando riqueza a la investigación -*fotografía con dibujo, pintura con fotografía*-. Además no necesariamente se muestran documentos que pertenezcan a estas dos casas -*fotografía familiar con pintura de paisaje*- ni de la misma fecha. En las siguientes páginas aparecen algunos ejemplos.



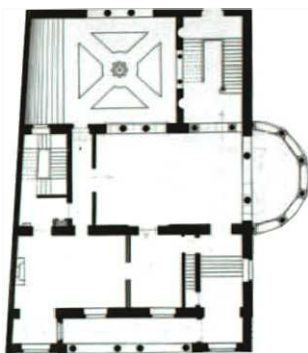
[06] Vista Sureste Casa Museo Sorolla, 2014



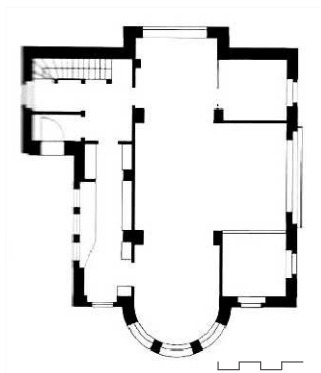
[07] Vista Sureste. Maison Blanche, 1912

En ambos edificios aparece construida una rotonda clásica. Respecto a la vivienda de Sorolla el estilo neoclásico está presente debida a la influencia de la época y también a la intervención del arquitecto Enrique María Repullés firmante del proyecto.

Es notoria la diferencia entre la lectura que puede hacer Le Corbusier *-y razonablemente no se puede comparar-* a la que hará al margen de la profesión arquitectónica el pintor valenciano. El maestro está recién venido del viaje a oriente donde ha conocido la arquitectura clásica. Reinterpreta la rotonda, y es capaz de hacer desaparecer el ornamento en su estructura. Más interesante es ver como abre este espacio a sur, orientado hacia el jardín, su primera obra solo con 25 años.



[08] Planta primera. Casa Sorolla



[09] Planta primera. Maison Blanche

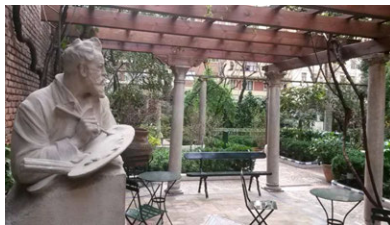
La diferencia entre el espacio de circulación y el espacio verde es similar en ambos jardines *-ver trazado jardín [04]-*. También el espacio donde albergan su zona de estancia cubierta por una pérgola [07].

Observando las dos fotografías parece que estén tomadas desde la misma orientación, y así es, aunque las plantas estén giradas una respecto a la otra [06] y [07].

El personaje que aparece en el jardín de la Maison Blanche está en el centro. Intuyo por el peinado *-contrastado en [17]-* que es su hermano Albert, también centro de su vida al mantenerse siempre cerca de él (*Leer Experiencia íntima [05*],[06*] y [11*]*).



[10] Vista Oeste. Maison Blanche, 1912



[11] Vista Norte. Tercer jardín, 2014

La pérgola cubre el lugar desde donde se han tomado las dos fotografías. En la Maison Blanche posan sentados Le Corbusier y su padre, expuestos al sol. Marie y Albert -*la familia siempre junta*. *capítulo experiencia íntima*- se encuentra de pie, bajo la pérgola, enmarcados por la celosía del cenador. Un árbol divide la imagen. [pg 104]

Es increíble lo que se parece esta fotografía a la tomada en Villa Le Lac¹⁵ [pg 79] la segunda casa construida para sus padres.

"Para que el paisaje cuente hay que limitarlo, dimensionarlo por una decisión radical: tapar los horizontes elevando muros y no revelarlo más que por su interrupción en puntos estratégicos. Súbitamente el muro se detiene y el espectáculo surge: luz, espacio, esta agua y esas montañas..."

LE CORBUSIER

El jardín tiene que estar acotado tal y como dirá el maestro. Un árbol divide la imagen. Un hueco en el muro selecciona la mirada en el paisaje. Le Corbusier describe cómo se debe poner en valor un entorno privilegiado como el del jardín de Villa Le Lac.



[12] Jardín de la Casa Sorolla, 1919



[13] Sorolla y Clotilde, 1891

Sorolla también diseñó sus tres jardines, influidos por la experiencia de sus viajes a Sevilla y Granada. Todavía se conservan muchos dibujos sobre estos estudios para el jardín en el archivo del Museo Sorolla. En 2007 se celebró una exposición con parte de ellos comisariada por Florencio de Santa-Ana *-director del museo 1984-2010-*, también recopilados en la publicación *"La Casa Sorolla. Dibujos*"*.

Si observamos [10] y [11] los bancos son similares. Sin embargo, el óleo sobre el jardín de la Casa Sorolla [12] demuestra *-junto a otros documentos no incluidos aquí-* que el espacio actual no corresponde a la realidad histórica. Sí, es cierto que ese tipo de banco industrial perteneció a la época de ambas casas como aparece en el estudio de fotografía de la imagen [13].

*Ministerio de Educación / *La Casa Sorolla. Dibujos* / Madrid / 2007



[14] Rotonda con una escultura, 1910



[15] Alquería de Alzira, 1903

Desde la experiencia vivida por Sorolla, quiso construir una pérgola en su alguno de sus jardines. No me consta que durante su estancia en Italia como miembro de la Academia Española en Roma visitara Pompeya, pero es probable.

Le Corbusier conoció la pérgola pompeyana en su *Voyage d'Orient*. Sorolla pudo conocerla sin viajar lejos, en una alquería de Alzira, donde pintó este óleo. Aquí está el Sorolla arquitecto que reflexiona por medio de sus dibujos, pinturas y experiencias, construyendo su propia pérgola en el tercer jardín de su casa.



[16] Casa Sorolla. Rotonda

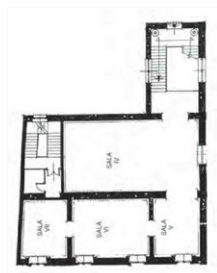


[17] Jeanneret y Albert. Rotonda segunda planta, 1912

Esta misma rotonda para el interior de la vivienda pudo surgir de sus estudios para la del jardín [14]. La misma fotografía es tomada por alguno de los padres de Le Corbusier, junto a su hermano Albert en el centro de la fotografía [17]. Desde la experiencia con Auguste Perret en 1908 -donde aprendió la formación básica en la técnica del hormigón armado- sabe que no necesita de pilares intermedios que rompan este espacio, lo contrario ocurre en la Casa Sorolla.



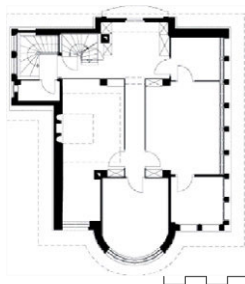
[18] Dormitorio del matrimonio Sorolla. Actual Sala VI, 1928



[19] Planta segunda. Museo Sorolla



[20] Dormitorio de los padres de Le Corbusier. Maison Blanche, 1912



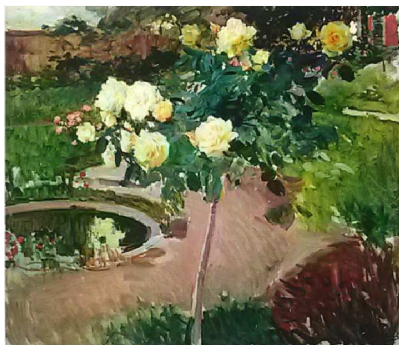
[21] Planta segunda. Maison Blanche

Le Corbusier ya se anticipa a la ventana corrida que propondrá en 1926 con *los cinco puntos de la nueva arquitectura* como se observa en la fotografía de 1912 [20] y en el cerramiento orientado a este con la descomposición del plano en pilares [21]. Su imagen exterior recuerda al Erecteion con sus cariátides que visita en 1911, todavía fresco en su pensamiento.

El dormitorio del matrimonio Sorolla corresponde a una configuración clásica donde el espacio se adapta a la fachada[19]. Es la única fotografía que se conserva de esta planta según la guía del Museo Sorolla. Todavía no sé si estaría guardada por Clotilde y por eso se conservó. La fotografía está fechada cerca de su fallecimiento, en 1928.

CASA-MUSEO SOROLLA

Estudios y jardines en Madrid



[22] Jardín en el estudio de la Calle Miguel Ángel, 1910

Entre 1885 y 1889, Joaquín Sorolla es pensionado en Roma gracias a ganar el concurso convocado por la Diputación Valenciana (similar a la beca que otorga la Academia de España en Roma, donde además figura honrosamente entre sus becarios del 2012 Raúl del Valle, profesor de este seminario¹⁶). Al finalizar este periodo de subvención y llevando un año casado con Clotilde García del Castillo (1865-1929), el matrimonio decide trasladarse a Madrid para abrirse camino hacia nuevos horizontes y hacer frente a las escasas ventas que en ese momento se realizaban.

La capital de España constituye un lugar idóneo para el artista. Su diversidad cultural, así como la inmensidad de oportunidades a nivel social junto a su incansable trabajo, permite a Sorolla cosechar el éxito que le acompaña hasta nuestros días.

Esta actitud avanzada hacia nuevas ambiciones también fue característico en Le Corbusier, que entre sus habilidades emocionales para comerse el mundo, supo crear un nuevo universo en el que darse a conocer. La revista *L'Esprit Nouveau* fundada en 1920, donde adopta el seudónimo de Le Corbusier por primera vez¹⁷, es ejemplo de ello.

Fueron cuatro casas-estudio¹⁸ las que habitó Sorolla en Madrid. De las tres primeras se ha estudiado poco. Posiblemente influirían en la construcción de su casa ahora convertida en museo. Desde 1911 se instalan en el Paseo del Obelisco (actual Avenida General Martínez Campos). Es sabido que el pintor participó en la construcción de su casa. Sin embargo, dejó algunos espacios en manos del arquitecto, misteriosamente su estudio. En la introducción en *"La casa Sorolla. Dibujos *"* podemos leer:

"De los tres estudios situados en la planta principal del edificio, no se tienen proyectos de mano de Sorolla, salvo uno realizado en 1917 para la instalación de unas columnas salomónicas que ha adquirido en Sevilla en ese año"

FLORENCIO DE SANTA-ANA

A pesar de esto, es de extrañar que Sorolla no participara de estos tres estudios como sí lo hizo en su vivienda y en su jardín [23], [24]. Según fuentes del museo, el pintor sí pidió que se creara un espacio con muchos ventanales y luz cenital [25], correspondiente a la Sala III.

Este es el punto de partida para descubrir como la vida y obra de Sorolla influyeron en la construcción de este espacio.

por Florencio de Santa-Ana, director del Museo Sorolla (1984-2010).

*Ministerio de Educación / *La Casa Sorolla. Dibujos* / Madrid / 2007



[23] Alzado para la separación del segundo jardín con el tercero, 1915



[24] Albelies del jardín de la Casa Sorolla, 1920

A mediados del siglo XIX en Francia, aparece una nueva corriente artística conocida como *plenairismo* (*au plein air*), que estudia la luz natural para después plasmarla en la propia obra. Sorolla insistirá en que "*cuanta más luz, más belleza y cuanta más belleza más verdad*".

Esta nueva manera de pensar está muy ligada a la aparición de la fotografía que permitía captar instantes determinados de luz. Joaquín Sorolla defendía que los pintores de verdad debían pintar al aire libre y no en el estudio, quizás esto explica que no se animara a pensar un espacio interior como tal.

Como metáfora inicial de la Sala III con la que iniciar este trabajo podemos definirla de dos maneras:

- Estudio de fotografía (detener el tiempo) (manipular)
- Interior como un exterior (plenairismo)(paso del tiempo)

Ambas miradas CAJAS DE LUZ



[25] Sala III. Museo Sorolla. Vista Este

UNA CAJA DE LUZ

Sala III. Estudio de un pintor



[26] Sala III. Museo Sorolla. Vista Oeste

[27] Sala III. Museo Sorolla. Vista Sur

[28] Sala III. Museo Sorolla. Vista Norte

Muchos ventanales y luz cenital fue la única consigna que según fuentes del museo Sorolla dio para la construcción de este espacio. A través de fotografías vamos a conocer sus peculiaridades y entradas de luz.

ESTUDIO DE FOTOGRAFÍA



[29] Fotografía. Sorolla con su mujer y sus hijos, 1901



[30] Mi familia, 1901

No sé si es casualidad, pero lo que no lo es, es la genialidad de ambos -maestro de maestro y maestro- Velázquez y Sorolla. Ambos contrajeron matrimonio con las hijas de sus jefes. El suegro del pintor valenciano, Antonio García Peris, era uno de los fotógrafos más reconocidos de Valencia. Cuando Sorolla era un adolescente empezó a trabajar en su taller coloreando fotografías ya que en aquella época la técnica del color todavía no se había generalizado. Esto le permitió familiarizarse con la técnica fotográfica y desarrollar una mirada que podemos ver en muchas obras respecto al enfoque fotográfico de estas. [30] [pg 107]

Los distintos tipos de ventanales en la Sala III hubieran permitido al pintor, como si de una caja de luz se tratara, elegir el tipo de luz que más conviniera según su trabajo. Mediante cortinas modificaba las condiciones lumínicas de la sala como si de un estudio de fotografía se tratara. En [33] [34] observamos el velo negro que cubre el ventanal horizontal.



[31] Joaquín, 1912



[32] Joaquín, 1917

Ambos retratos de su hijo Joaquín han sido hechos con mezcla de luz cenital y luz norte como demuestran las fotografías. En el caso del retrato de 1917 [32] se aprecia una mayor luminosidad, mientras que el de 1912 [31] tiene una herencia mucho más tenebrista.



[33] Cortina ventanal sur, 1929



[34] Retrato Joaquín, 1912



[35] Retrato Joaquín, 1917



[36] Abuela y Nieta, 1911



[37] Fotografía en el Valle de Ansó

Con la fotografía no solo nace otra herramienta con la que expresarse, permite además capturar toda la información que servirá de apoyo durante el proceso creativo más allá de aquella abstraída de las primeras experiencias sensibles. [30]

En esta imagen [40] Sorolla nos está mostrando a través del espejo lo que está viendo con sus ojos como si hiciera una fotografía. [Arquitectura del homenaje. Otra vez Velázquez pg 105] En este caso se trata del cuadro para la Hispanic Society "Abuela y Nieta" en el Valle de Ansó (1911) [36] [37] que también permite fechar la fotografía. En estas fechas todavía no se ha abierto el gran ventanal Oeste que parece en [33]



[38] Luminaria industrial



[39] Pintando Abuela y Nieta, 1911



[40] Espejo y Sorolla, 1911



[41] Antiguo almacén



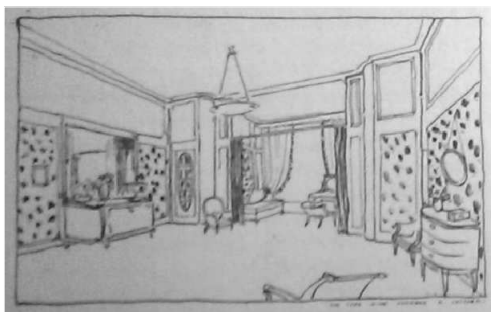
[42] Cortina bucco oeste, 1914



[43] Cortina ventanal oeste



[44] La bata rosa, 1916



[45] Villa Schwob. Le Corbusier, 1916

A través del cuadro "*La bata rosa* (1916)" [44] que aparece en la fotografía podemos fechar a que año como mínimo pertenece la imagen [43]. Por medio del contraste entre las dos fotografías observamos como el museo ha sustituido las luminarias originales. Más curioso es -me parece increíble-, y garantía de autenticidad, que Le Corbusier para la Villa Schwob dibujara en 1916 el mismo tipo de luminaria industrial [45].

El hueco oeste velado por las cortina que aparece en esta fotografía [43], no aparece en la fechada en 1911 [43]. Parece extraño que se abriera posteriormente como demuestra como mínimo en 1914 la fotografía [42], además este hueco volvió a ser cerrado en 1933 según fuentes del museo. Otro tema más para investigar...



[46] Fotografía. Sorolla con su mujer y sus hijos, 1901



[47] Fotografía. Jeanneret de pequeño, 1889

Quiero que os fijéis bien, acordaros bien de esta fotografía [47]. Está tomada en el año 1889. Le Corbusier -Jeanneret entonces- tiene 2 años, su hermano Albert y sus padres le acompañan. Es el único que está sentado...; Sorolla...[46] va a pasar toda su vida... anhelando, persiguiendo esta imagen [47]

El siguiente escrito puede ayudar a entender que claves ocultas hay detrás de las obras de estos dos personajes, de cuales son los verdaderos motivos del éxito en sus vidas. Puede leerse a continuación o por separado. Es la única parte del trabajo claramente cerrada que podría funcionar con autonomía. Espero que disfrutéis tanto como yo lo he hecho.

*Las citas de este texto se encuentra en la página 54



EXPERIENCIA ÍNTIMA. LE CORBUSIER
ANTONIO GALINDO ALVARADO



[01*] Vista interior de la capilla de Ronchamp

CAJAS DE LUZ

Sobre la memoria de una arquitectura excavada. Ronchamp

Tengo el gusto de escribir desde el corazón y compartir con vosotros esta experiencia precursora de un bonito descubrimiento. Habría que esperar simultáneamente al momento y lugar concreto para poder envolverse de esa emoción que bien sabe ocultar Le Corbusier. Y me refiero a la que no está patente en su arquitectura, a la intangible o indecible^{1*}, reservada solo a aquellos que quieran y sepan mirar más allá de lo evidente.

Fueron las circunstancias y mis obsesiones personales en una tarde de agosto^{2*}, las que guiaron el impulso hasta esta emoción vivida. Siempre me he interesado por la **cultura del homenaje**, esa generosa y humilde gesta que los valientes regalan a sus seres queridos. Es lo único capaz de detener el tiempo, lo único que no se puede borrar, es la grandeza del amor latente^{3*} en el espacio indecible que perdura siempre.

"Marie, brillante comme le soleil"

*Muro sur

Tanta belleza hay en estas letras como verdad hay en la luz que atraviesa el muro soñado por Le Corbusier en Sainte Baume^{4*}. Pienso que aunque nos lo propusiésemos, no alcanzaríamos ni tendría sentido aproximarse a los orígenes de este sueño hecho realidad; dicen que en 1950 empezaba a gestarse la capilla de Ronchamp^{5*}...



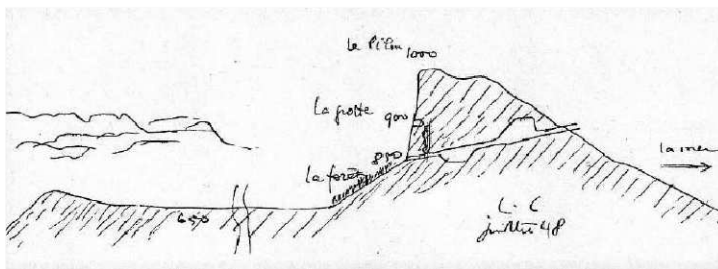
[02*] La cubierta de Ronchamp, durante la construcción



[03*] Le Corbusier en las ruinas de la antigua capilla de Ronchamp, 1951

Y es que detrás de estas señas podría haber más... fue la emoción la que sobrepasó a la razón, no me importaba el aspecto ni la plástica exterior de la obra más radical y contradictoria del maestro suizo^{6*} -según parte de la crítica-. Parecía evidente, y por tanto, asumida en desconocimiento. Pero Le Corbusier seguía siendo el mismo. Para la construcción de la nueva capilla utilizó restos de la antigua construcción, siendo fiel al modo de construir los templos griegos en la antigüedad clásica. No era más que otra relectura de su amplio bagaje intelectual... qué decir de la terraza jardín -punto nº5 de la nueva arquitectura- con la que nació Ronchamp^{7*} [02*].

Sólo quería entrar en la cueva excavada de Sainte Baume, soñada en 1948^{8*} y construida en 1955. Me perdí del grupo de viaje^{9*} y entré por el acceso norte. Estábamos solos aquella caja de luz y yo -no me pareció para tanto...- hasta que entendí que ese espacio a contraluz no se podía fotografiar, solo se podía guardar en la memoria con su experiencia. Y leí aquello... **Marie, brillante comme le soleil...** se me saltaron las lágrimas, era el regalo más bonito que el arquitecto podía hacer a su mujer. ¡Su recuerdo en uno de los muros más importantes en la historia de la arquitectura!



[04*] Dibujo de la basílica en Saint Baume, 1948

De repente me invadió la razón... el niño había olvidado estar en la capilla de Notre-Dame-du-Haut, donde Marie era la Virgen María. En aquel entonces yo pensaba en Marina, -fueron las circunstancias-. La mujer del maestro se llamaba Yvonne... ya no cuadraba.

Sin embargo, nunca la intuición nos abandona por completo. Dijo Albert Einstein^{10*} cual era la cosa más bonita que podíamos experimentar, siendo la fuente de todo arte y ciencia verdaderos: el misterio. Le Corbusier era el misterio e iba a hacernos este regalo -año y medio después de la intuición-.



[05*] Charles-Édouard Jeanneret con su familia, 1889



[06*] Albert, Marie y Charles-Édouard Jeanneret

Recordemos esta fotografía tomada en 1889. Jeanneret^{11*} tiene dos años. Aparece sentado junto a sus padres y su hermano Albert, un año mayor. Ya es el genio del espíritu curioso, el único que mira directamente al objetivo. Vive uno de los mejores observadores de la historia.

La fotografía de la derecha está sin fechar. Jeanneret vuelve a posar sentado. Es el único que mira directamente al objetivo. Los hermanos siguen estando juntos. Su madre con ellos.

¿Es su madre? Su madre se llama Marie...



[07*] Marie Charlotte Amélie en Villa Le Lac, 1957



[08*] Jeanneret y Albert

Os presento a MARIE CHARLOTTE AMÉLIE... Esta foto es de 1957, tomada en Villa le Lac^{12*} -segunda casa construida por Le Corbusier a sus padres-.

No sabemos por qué sonríe. Está muy contenta.
Bueno yo lo sé. Algo ha pasado.
Observad la fotografía, sus hijos siguen con ella.

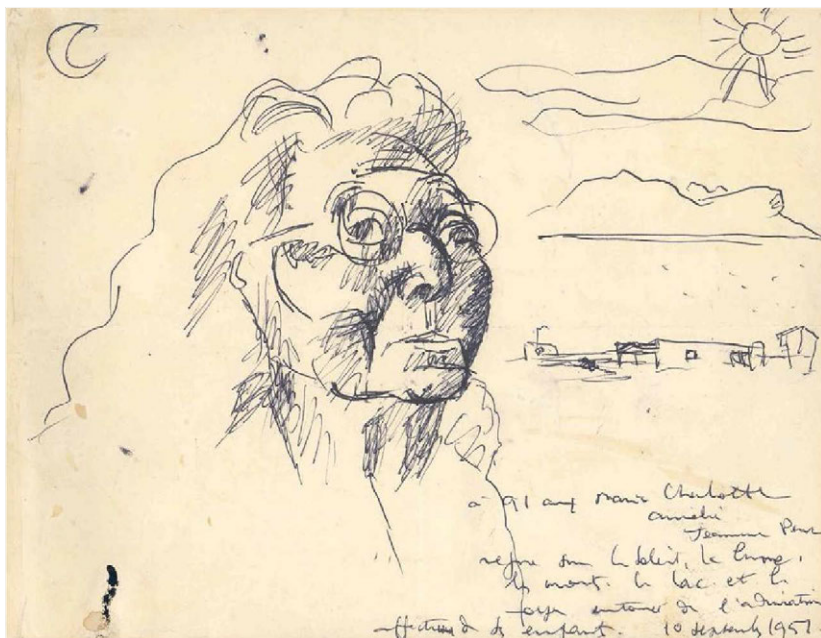
¿Por qué está tan contenta?
¿Qué clase de conjetura es esta?
¿Estás diciendo que la inscripción era para su madre?
¿Por qué no? Le Corbusier es el maestro de lo indecible...

Este es el retrato que Le Corbusier dedica a su madre en Villa Le Lac, construida en 1923. Veintidós años después aparecen firmados una serie de dibujos del maestro referentes a la pequeña casa -no encajada en su época de origen por la opinión pública-. Este dibujo fecha del 10 de septiembre de 1951 y se adivinan traducidas del francés las siguientes palabras:

*"A los 91 años, Marie Charlotte Amélie Jeanneret Perret
reina sobre el sol, la luna, los montes, el lago y el hogar,
rodeada de la admiración afectuosa de sus hijos"*

TRADUCCIÓN DEL DIBUJO

Marie reina sobre el sol... este documento nos acerca al rigor buscado, más aún coincidiendo la fecha descrita, 1951, con la capilla de Ronchamp en proceso de construcción.



[09*] Retrato de la madre de Le Corbusier, 1951



[10*] Marie brillante comme le soleil

La inscripción sobre la vidriera cita exactamente "...**brillante** comme le soleil", y no "...**reina** sobre el sol. El significado oculto de este dibujo no es perceptible desde el escrito sino desde el **retrato**: las sombras dibujadas en el rostro de Marie no corresponden con la realidad, deberían aparecer en otra dirección. Parece que la luna es quien la ilumina puesto que el sol no le puede irradiar luz, **ambos brillan por igual**. "*Marie brilla como el sol*", esta es la clave que buscábamos.

También por motivo del 80 cumpleaños de su madre, la carta escrita por Le Corbusier y su hermano Albert muestra estos adjetivos:

*"Pensaremos mucho en nuestra querida
mamá, tan gloriosa y radiante"*

No es casualidad que en el libro "*Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos*" publicado en 1937 le dedique estas palabras:

"A mi madre, mujer valiente y de fe"

Y no menos quiso a su padre...^{13*} hombre bueno que le enseñó a amar y a ver con el corazón, al que prometió cuidar siempre de su esposa Marie y de su otro hijo Albert cuando él ya no estuviera en 1926...

Villa Le Lac: 100 aniversario de Marie, 1959

Antes el niño estaba sentado,
ahora le toca a su madre, vestida de **blanco**.
Ya sabemos por qué estaba tan contenta,
aquí se lo está diciendo...:

*“Todo era para ti mamá...
hemos vuelto a engañar a todos.”*

CITA PROPIA

Los dos hermanos presentes otra vez. Se despiden...
Su madre marchará orgullosa un año después, en 1960.



[11*] Albert, Marie y Le Corbusier en Villa Le Lac, 1959

Y fue el 6 de Octubre de 1887^{14*} cuando empezó a gestarse Ronchamp... todo el amor y generosidad que recibió de su familia el joven Jeanneret, marcó toda una vida de homenajes hacia los que llenaron la suya de felicidad -"*...A manos llenas he recibido, a manos llenas doy...*"^{15*} -.

De la misma manera que la **fotografía** en el siglo XIX transformó el mundo, Le Corbusier también supo descubrirnos otra percepción de la realidad todavía vigente en la actualidad. Detuvo el tiempo y trajo el pasado al presente, como ahora para siempre lo ha hecho con su madre.

Pero sobre todo, es la valentía de los hombres libres frente a la oposición de la sociedad de su tiempo, el ejemplo de todos los que han hablado en nombre de la verdad y han permanecido fieles a sus convicciones, quienes nos recuerdan lo único capaz de mantenernos vivos: los sueños.



ILUSTRACIONES:

[01*], [02*], [03*], [04*], [05*], [06*], [07*]
[08*], [09*], [10*], [11*] © FLC-ADAGP

[00*], [12*] © GalindoAlvarado Arquitectos

[12*] Visita a Ronchamp. 2 Agosto 2012, 16h09min

1* Rae_ Que no se puede decir ni explicar **2*** 2 de Agosto de 2012 **3*** Rae_ Aparentemente inactivo **4*** El muro sur de la capilla de Ronchamp (1955) materializa los huecos de luz que Le Corbusier no pudo construir en Sainte Baume (1948) **5*** Chapelle Notre-Dame-du-Haut **6*** Malentiéndose Le Corbusier. Sólo hay una plaza para maestro suizo, y la tiene Roger Federer **7*** *Los cinco puntos de la nueva arquitectura*. En la cubierta de la iglesia hubo un árbol, la fotografía fue sacada durante su construcción **8*** *Ronchamp, excavada*. Luis Moreno Mansilla. Revista Circo 1993,05 **9*** Viaje para visitar la obra de Le Corbusier construida en Francia y Suiza (28Julio-6Agosto 2012) Taller A ETS de Arquitectura de Valencia **10*** Le Corbusier y Albert Einstein se encontraron en 1946 en Princeton, New Jersey. Einstein muere el 18 de abril de 1955 no llegando a ver inaugurada la capilla de Ronchamp el 25 de julio de 1955 **11*** Hasta 1920 no debemos referirnos a Charles-Édouard Jeanneret. El seudónimo Le Corbusier lo adopta al fundar la revista de *L'Esprit Nouveau* **12*** La primera casa para sus padres y primera obra en solitario la construye en 1912 en Le Chaux-de-Fonds, conocida como la *Maison Blanche* **13*** George-Édouard Jeanneret fallece el 11 de Abril de 1926. Sólo vive poco tiempo junto a su mujer en la *Ville Le Lac*, habitada a partir de 1925 **14*** Fecha de nacimiento de Charles-Édouard Jeanneret **15*** Palabras de Le Corbusier en los últimos años de su vida. Reflejan ese espíritu de generosidad plasmado como símbolo y para siempre en el monumento de la Mano Abierta de Chandigarh (leer *Oscar Niemeyer, el poema en la curva* artículo de Raúl del Valle publicado en El Cultural el 18/09/2009)



[48] El primer hijo. Sorolla, 1890



[49] Fotografía. Clotilde dándole el pecho a su hija María, 1890

Conocido el homenaje que Le Corbusier hace a su madre, con esta imagen [49] también se detiene el tiempo. Lo íntimo queda plasmado en la fotografía. Es en el traslado a lo pictórico [48] donde sí idealiza el momento, el mobiliario es distinto, aparece una cuna -observad como se ha hecho el negativo-, la imagen es la inversa.

Acordaros de la fotografía en que he incidido antes [47] como el momento más deseado por Sorolla -Jeanneret tiene dos años- A los dos años es cuando se queda **huérfano de padre y de madre**. El único recuerdo que tiene de ellos son dos fotografías [50] [51]

Vagos recuerdos le acompañan también de su infancia: una cara, unas manos, un cuadro, una escalera... -según fuentes del museo-. La **carta** es de 1907 y adquiere el solar en 1905, estaba pensando en sus padres al hacer su estudio. Incluso proyectó una escalera de caracol. Es curiosísimo que la escalera de caracol que aparece[04] nunca fuera utilizada por nadie. **Estaba reservada por si aparecían sus padres.**



[50][51] Padres de Sorolla

"Llenas todo el vacío de mi vida de hombre sin afecto
de padre y madre que tenía antes de conocerte"

Carta de Sorolla a Clotilde, 1907

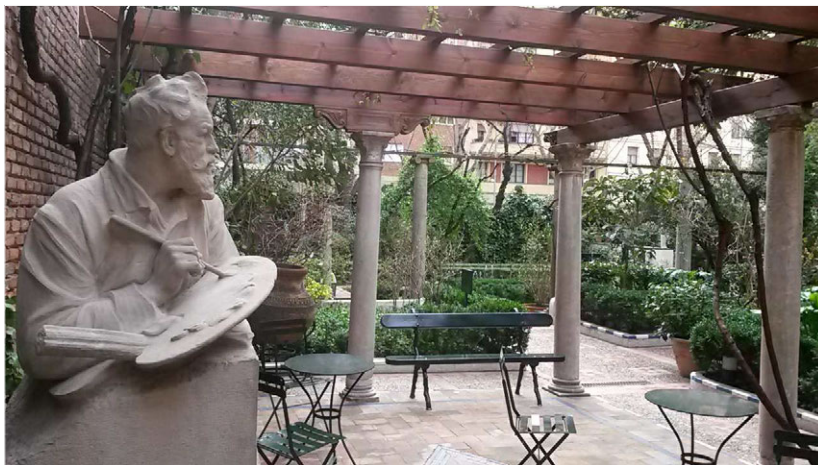
Ninguno de estos dos personajes fueron relojeros, pero gracias al invento de **la fotografía**, pudieron manipular el tiempo.

Su mayor logro fue traer el pasado al presente, y con ello guardar para siempre esas instantáneas de felicidad bañadas de luz, de espacio, y de lo más importante, de sus familias.



[52] Mi mujer y mis hijos. Sorolla, 1897

INTERIOR COMO UN EXTERIOR



[53] Museo Sorolla. Tercer jardín

El hecho de poder optar por modificar las condiciones lumínicas -casi a voluntad- respondería a un **estudio de fotografía**. Sin embargo, la variable tiempo sigue mostrando el espacio estático como gradiente -no permanecerá por mucho tiempo un tipo de luz buscada fija-. El mismo Sorolla declarará:

“La naturaleza como se ve... me sería imposible pintar despacio al aire libre aunque quisiera, no hay nada inmóvil en lo que nos rodea, el mar se riza a cada instante, la nube se deforma al mudar de sitio, aquellos muchachos saltan... Pero aunque todo estuviera petrificado y fijo bastaría que se moviera el sol, que lo hace de continuo, para dar diverso aspecto a las cosas...”

SOROLLA

En este sentido la Sala III del museo no puede concebirse como un lugar estático. Solo podría aproximarse a “el instante”. Parece más razonable la hipótesis de un **interior como un exterior** -corriente pleinairista- [53] donde el espacio permita trabajar en el estudio de la luz natural y todos sus matices. [Cajas de luz. El despertar del espacio pg 86]

Tradicionalmente, los pintores de paisaje realizaban apuntes del natural y reservaban la mayor parte del trabajo pictórico para el estudio. Con esta nueva corriente generalizada a mediados del siglo XIX, el proceso es el inverso. El trabajo se desarrolla fuera del estudio [54], en la naturaleza. Se estudia la luz natural con el fin de conseguir determinados efectos y aplicarlos a la obras pictórica.

Consecuencia de este hecho, empiezan a comercializarse a partir de 1870 envases de tubo para pintura al óleo, así como caballetes con compartimentos para guardar utensilios y parasoles que proporcionaría luz difusa para trabajar en exteriores.

Parece lógico que Sorolla no se detuviera mucho a pensar en este estudio al defender que un pintor de verdad debía pintar del natural. Su estancia en él es limitada, desde 1912 se dedica a viajar por España para preparar el encargo de la Hispanic Society of America en Nueva York.



[54] Sorolla pintando en Ibiza, 1919

Hay otro hecho que demuestra su fidelidad al pleinairismo, los inviernos y primaveras solía pasarlos en Madrid pintando jardines y retratos -según la cronología y los viajes del pintor-. En la Sala III **solo se pintaron retratos** y este es un hecho pleinairista entendido como el paisaje exterior en un interior cuyo objeto es el modelo -personaje- y su entorno -habitación.

Ese interior estaba cualificado por huecos situados en distintas orientaciones y posiciones. El hueco oeste -cegado en 1933- permitiría captar la luz del ocaso, más amarillenta y horizontal [43]. El haz de luz dependería de la edificación existente en la parcela colindante, también futuro objeto de estudio. Como vemos en este ejemplo [55] a orillas de la playa Valenciana "Pescadora con su hijo (1908)", hereda el dramatismo del Expresionismo alemán que influyó en Sorolla.

Tan real como una fotografía, el pintor captura este instante en que la madre es deslumbrada por la luz del sol. La sombra es real y corresponde a la proyectada en el ocaso en las playas de levante.



[55] Pescadora con su hijo, 1908

El ventanal longitudinal orientado al sur [33] y situado a una altura para mirar, podría servir para pintar el cuadro "Trata de blancas (1894)" [56] donde la influencia de Velázquez en la composición y en la manera de entrar la luz es influida en Sorolla.



[56] Trata de blancas, 1894

La sala III podía tener las condiciones lumínicas de un instante de la naturaleza, el tipo de luz concreta que le ayudarían a pintar. Además de ser un interior que no deslumbraría por su muros pintados en **color rojizo** [57] -efecto parasol de los plenairistas para trabajar con luz homogénea-. Este es el interior en el exterior del Estudio Joaquín Sorolla.



[57] Musco Sorolla, 2013

La fatalidad llegaría en 1920, Sorolla sufre un ataque de hemiplejía en el momento que está pintando a la mujer de Ramón Pérez de Ayala del cual tenemos este testimonio:

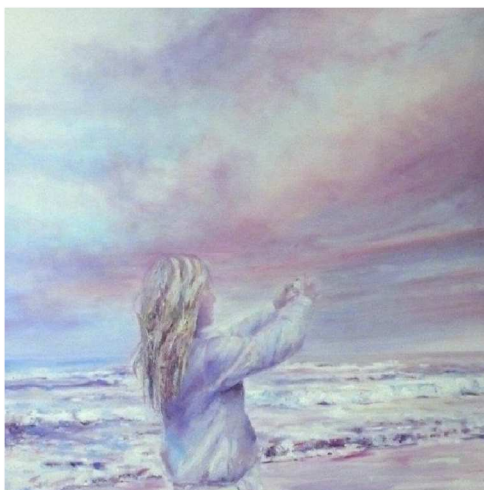
“Una fina y templada mañana del mes de junio, en su jardín (Sorolla) pintaba el retrato de mi mujer, observándole yo a su lado. Éramos los tres solos, bajo una pérgola enramada. Levantóse una vez y se encaminó hacia el estudio, y subiendo los escalones cayó. Acudimos mi mujer y yo en su ayuda, juzgando que había tropezado. Lo pusimos en pie, pero no podía sostenerse. La mitad izquierda del rostro se contraía en un gesto inmóvil, un gesto aniñado y compungido que inspiraba dolor, piedad, ternura.”

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

Hasta su fallecimiento el 10 de Agosto de 1923, su familia lucha por una recuperación imposible. Es el momento en el que su mujer lo lleva a la playa de Valencia, donde se da cuenta de que ya no está con ellos. No reacciona ante la luz y la belleza que su tierra había conquistado en su corazón. Su mirada impasible [58], donde todo es nada y nada es todo. Hay algo que solo tienen los genios.



[58] Documental. Cartas a Sorolla, 2005



CAJA DE LUZ PARA MJ ALVARADO
ANTONIO GALINDO ALVARADO

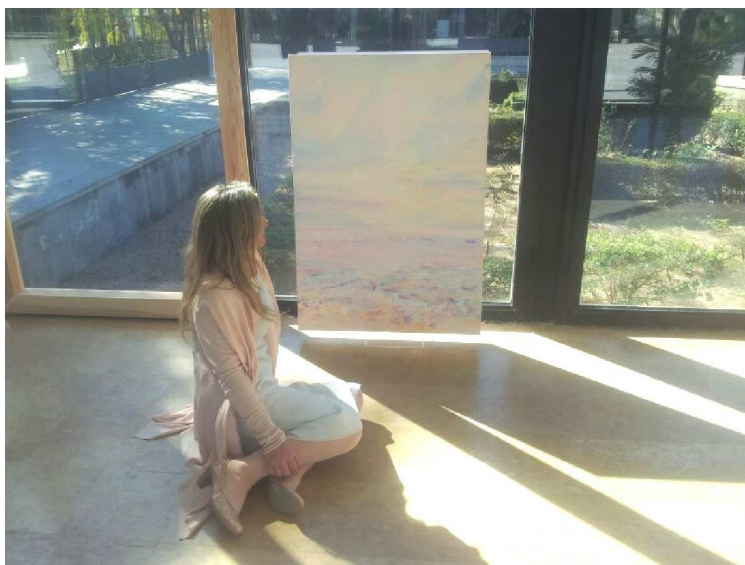
Memoria del espacio expositivo -entre
pintura y arquitectura- en relación a la
naturaleza, espacio y luz que a Sorolla
y Le Corbusier acompañan

No hay *-no tengo-* palabras para describir lo que significa poder participar de aquello que nos *-me-* emociona. Y no solo es el qué, si no el con quién. El regalo de hace 25años¹⁹ iba a ser lo más grande que podía esperar, pero nunca sería así, lo mejor estaba todavía por llegar...

Pero sabía que no llegaría... así es María José. Todo el amor y el cariño que siempre he recibido solo ha sido una pequeña muestra de su incansable y generosa entrega. Entrega que no se acomoda, fruto de la más admirable valentía y digna de lo verdaderamente heredero de esta bonita tierra²⁰-lo humano-.

Si alguien ha dudado de que existan los ángeles, os invito y os animo a dejar de lado por un momento a la razón y a mirar desde el corazón. No somos conscientes del todo. Os aseguro que pueden sentirse... siempre en silencio... y en aparente complicidad. Unos dicen que no los han visto, otros que alguna vez... o solo los niños. Siempre han existido... han sido amigos, han sido anónimos, incluso han sido ... pero no hay duda de que han sido madres.

A MI MADRE



[60] MJ Alvarado. A la luz de la pintura

INTRODUCCIÓN

A la luz de la pintura

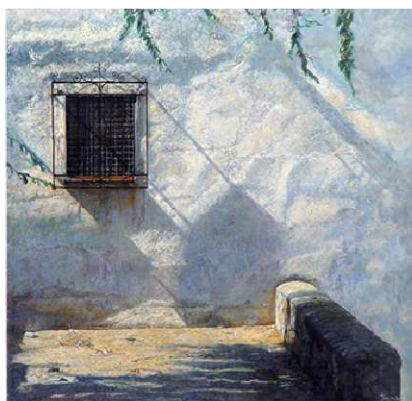
¡Qué suerte poder participar de aquello que nos emociona!

Eso podemos decir algunos... María José Alvarado dudo que pueda, pues la suerte es para aquellos que creen que ganaron por accidente. El trabajo duro, por otro lado, es para aquellos que saben que es una decisión.

Así llega al Museo de Ciencias Naturales de la ciudad de Valencia²¹ la exposición individual DESTELLOS DE LUZ *-por invitación en el Festival Miradas de Mujeres²²-*, resultado de todo el esfuerzo y experiencia pictórica de más de una década disfrutando de la pintura.

Y es que disfrutar de lo que se hace siempre es garantía de superación, nada saca más la mejor versión de uno mismo. De esta manera admiro y aprendo -como hijo y como arquitecto- todo el trabajo y toda la actitud inconformista que hay en María José.

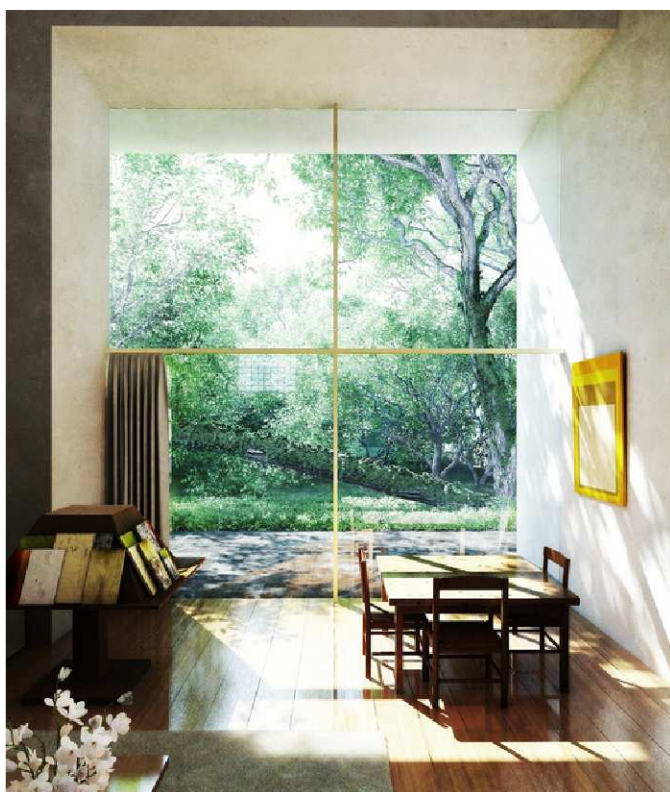
A través de este cuadernillo quiero descubrirlos las claves de este nuevo espacio expositivo donde Pintura y Arquitectura han vuelto a confluir²³, y al mismo tiempo, agradecer al máximo la confianza que la artista ha depositado en el comisariado de esta exposición.



[61] Óleo, Arquímedes Artal. Ventana del Albaicín

Escribir sobre qué es Arquitectura -con el fin de entender la intervención en la sala- nunca ha sido especialmente fácil. Existen cantidad de definiciones que dada la complejidad de la disciplina -además de estar sometida siempre a nuevas miras- resultan imprecisas.

Lo único que sé que es preciso es su inherente **capacidad de conmover**; y, que más que preguntarse sobre ella lo que hay que hacer es vivirla, solo así podremos definirla. Trataré de introducir parte de lo que -a día de hoy- entiendo por ella en relación al contexto en que vivimos.



[62] Luís Barragán. Casa estudio, 1948

ARQUITECTURA Y BELLEZA

La poética de la construcción. Naturaleza

¿Qué entendemos la sociedad por Arquitectura? ¿En qué momento se encuentra nuestra disciplina?... pues la Historia de la Arquitectura es la Historia de la Humanidad, es el reflejo de la sociedad de cada tiempo.

Actualmente, el periodo conocido como *Era de la información* -atribuido desde los años 90- ha revolucionado la manera de transmitir ideas y de publicar contenidos gracias a las nuevas tecnologías -Internet como principal herramienta-. Los métodos de aprendizaje han adquirido más complejidad debido a la mayor velocidad de encontrar información y a la aparente facilidad para generarla. Esto requiere una mayor exigencia por parte del individuo para adaptarse y evitar caer en el reduccionismo que el exceso de información produce -profundizar cuesta-.

En el caso de la Arquitectura hablo de superficialidad. Revistas, anuncios, programas de televisión, arquitectos 'estrella', blogs de internet -incluso personal docente-... ofrecen gran cantidad de información a través de la imagen que ha terminado por distorsionar la figura del arquitecto.

El objetivo último de la Arquitectura es la **Belleza**, y no hablo de aquella que dura lo mismo que la sorpresa -2 o 3 segundos-..., hablo de la que es capaz de permanecer en el tiempo y de hacer felices a los hombres²⁴. A esta no le pertenecen **ni el capricho ni el azar** de una 'imagen bonita'.

La arquitectura ha sido siempre la respuesta a una necesidad y de ahí ha surgido la belleza[61]. La catedral románica sigue emocionándonos por la sinceridad de su construcción y por el dramatismo de su luz; el Panteón de Roma y su óculo siguen en pie -además de por su rotundidad constructiva- porque es la mayor trampa que el hombre ha tendido al sol, por donde día tras día entra orgulloso -el viejo maestro lo cuenta mejor²⁵; la arquitectura popular de los pueblos del sur se visten de blanca cal para reflejar la luz y desprenderse del calor... Estos ejemplos de arquitectura han nacido dando respuesta a unas necesidades concretas con unas circunstancias concretas dentro de una realidad concreta...nada al azar.

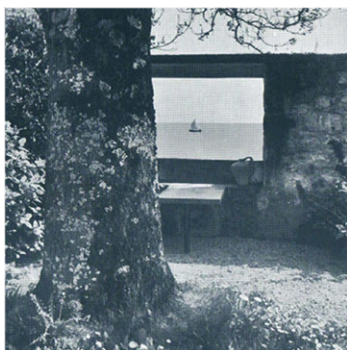
Todo lo contrario a lo que se suele entender por Arquitectura -riesgo de su complejidad- donde parece estar dividido lo estético de lo utilitario, separación que en la naturaleza no existe.

*“Es imposible decir dónde un árbol
deja de ser útil y empieza a ser bello”*

CITA PROPIA

De la naturaleza hemos heredado toda razón de nuestra existencia. No hay nada que aparezca como gesto y nos excluya. No somos decoradores. La decoración -lo superfluo- no le pertenece al arquitecto, es cosa de quien habita. Por contra, la estructura, la luz y la adecuación al medio **-lo esencial-** sí. Al mismo tiempo surge la belleza, sin haber pensado en ella.

La poética de la construcción



UNA CAJA DE LUZ

El despertar del espacio



[64] Destellos de luz. Selección de lienzos

La Arquitectura no se limita a un lugar físico. Hay otros tipos de lugares: un lugar intelectual -que está pensando en que relación hay entre lo que se ha hecho y en lo que quizás se haga-, un lugar constructivo, un lugar social, un lugar político, un lugar personal...

El esfuerzo es conseguir el objeto más sencillo que sea capaz de albergar contenidos propositivos en cada uno de estos territorios²⁶. **Así, de esta manera, se ha trabajado este espacio.**

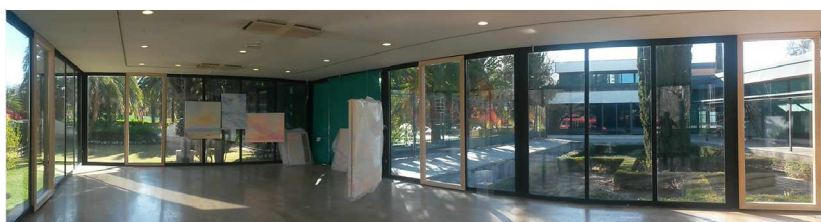
En todas las exposiciones de María José Alvarado siempre hay un interés por responder de manera distinta a cada espacio. Las **atmósferas** creadas buscan la sorpresa y el impacto capaces de generar emociones que junto a la pintura hacen de la visita una experiencia única.

Entre las más destacadas se encuentran la de la última planta del Hotel Astoria Palace en 2007 -con sus vistas al centro de la ciudad- y las de la Real Sociedad de Agricultura y Deportes en 2008 y 2010.

Un lugar privilegiado acoge a **DESTELLOS DE LUZ**, la sala del Museo de Ciencias Naturales [65] y [67], en el corazón verde de la ciudad -los Jardines de Viveros-. El lugar idóneo para la temática de su pintura donde luz y naturaleza forman un todo. Aquí es donde interviene la esencia de la arquitectura -capítulo anterior- que no busca competir ni destacar, sino complementar. Así es como surge la belleza²⁷.



[65] MCN Valencia. Sala de usos múltiples. Vista este



[66] Sala de usos múltiples. Montaje



[67] Sala de usos múltiples. Estado original

La particularidad de esta exposición reside en la manera de colocar los cuadros, tienen que estar suspendidos en el aire [66]. De esta manera se reduce al máximo la presencia de caballetes, mesas y otros muebles, en favor del espacio. Esta es la **idea principal** de la artista.

Ahora faltaría la adecuación al lugar. Era la primera vez que la sala acogía una exposición de pintura -no estaba preparada-. Se trata de la sala más especial del museo, tres de sus fachadas están formadas por cerramientos de vidrio. Una de ellas vuelca directamente al patio interior del museo en cuyo centro reina un magnífico ciprés [82].

La conexión de la sala con la naturaleza era innegable. Debíamos dar una respuesta radical y poner en valor esta relación. Los estores verdes [67] que protegían el interior fueron retirados. Esta fue la **idea principal** del proyecto, liberar toda barrera visual del cerramiento y dejar que la naturaleza entrara. A partir de aquí toda decisión se vincularía a esta idea.

Con esta sencilla operación se le devuelve al espacio la naturaleza con la que fue creado [68]. Ahora la sala no solo se vuelca hacia el interior del museo [67] sino que se abre algo más allá del espacio privado.

La sala ya pertenecía a la naturaleza. Seis marcos gigantes -construidos con madera- terminaban por enfatizar esta relación entre el interior y el exterior difuminando sus límites. Además de representar un matiz [82] personal -desarrollado en *Arquitectura del homenaje*-, el color de la madera aumentaba la luminosidad de la sala -reflejando la luz- a la vez que ocultaba parte de la carpintería de acero pintada de negro -que absorbe la luz-.

Observad la maravillosa fotografía a la que hago referencia [62], ¿qué sería de la estancia si la carpintería no fuera de ese color?... La naturaleza se quedaría fuera, ya no entraría. El exterior quedaría claramente marcado por una cruz negra... Lo mismo en el museo.

*“La pintura, como la arquitectura,
son un estado del alma. No se pueden
copiar. Pertenecen a uno mismo”*

CITA PROPIA

El color negro jamás pertenecerá a María José. Así es ella y así es su pintura. En origen se pensó en cubrir con blancas cortinas [69] todo el perímetro de la sala. Esta opción permitía controlar la luz y aumentar el dramatismo de la sala -recordad el muro románico y sus aperturas- matizando la relación interior-externo con cada uno de los marcos. No solo protegerían a los cuadros del **sol** sino que habrían detenido el tiempo.

Éste ya no querría entrar y llenar de vida la sala con los diversos matices producidos por su movimiento. Estábamos en el camino correcto, una **exposición de pintura en el exterior** era un logro de lo más ambicioso.



[68] Estado original. El despertar del espacio



[69] MJ Alvarado. Marcos y cortinas

"Para que el paisaje cuente hay que limitarlo, dimensionarlo por una decisión radical: tapar los horizontes elevando muros y no revelarlo más que por su interrupción en puntos estratégicos. Súbitamente el muro se detiene y el espectáculo surge: luz, espacio, esta agua y esas montañas..." [pg79]

LE CORBUSIER



[70] Destellos de luz. Pieza singular en esquina

A veces hay que renunciar a unas cosas para ganar otras -siempre con una actitud crítica-. Así es la arquitectura, y sobre ella, hay pocas verdades absolutas. Es cierto que el sol podría perjudicar a los cuadros. También es cierto que la exposición al exterior podría inducir al hurto. Qué decir de las condiciones térmicas de la sala al no estar protegida por los estores...

Estaríamos haciendo Arquitectura. La Arquitectura es una **actitud**²⁸, actitud que no se conforma ni acomoda -como la pintura de María José-, comprometida con el progreso. Es lo que más me interesa transmitir como investigador y docente que cuando hay trabajo, el rigor siempre acude a favor del riesgo²⁹.

Cada una de las ideas guía³⁰ incorporadas en el proyecto se irán ajustando y desajustando sin distorsionar la idea principal -un exterior dentro de un interior-, **una caja de luz**. La organización del espacio, la exposición de obras, así como todos los problemas que se generen -expuestos anteriormente- girarán en torno a esta premisa.

En el capítulo **Arquitectura del homenaje** veremos que relación tiene la sala con la corriente pictórica -au plein air- de mediados del XIX y la importancia en el uso y el estudio de la luz natural.



[71] Destellos de luz. Vista a 2 metros del suelo, 17:00 horas

CONSTRUIR EL LUGAR

Sobre la levedad y la idea construida

La primera decisión fue dividir la sala en dos partes: una zona de estar -inmediata al acceso- desde donde contemplar el conjunto de la exposición y otra zona de recorrer -al fondo de la sala- por donde se podría caminar y centrarse en cada obra. [71]

Otra variable -en favor de la idea principal- fue orientar todos los cuadros a norte. La **sencillez** de esta operación permitía proteger la obra del soleamiento directo y por otra parte no dar la espalda a ningún visitante, dándoles la bienvenida al acceder.

Distribuir los cuadros sería el siguiente paso. Además de tener en cuenta su situación para no perjudicar la relación interior exterior -no podían estar ocultando las vistas, se dispusieron separados del vidrio-, había que organizarlos para que los distintos tamaños, formas y colores estuvieran compensados. [64]

El método elegido para la distribución no requería de planos ni de reglas suficientemente estrictas que limitaran nuestras posibilidades. Por medio de caballetes y sillas [73] fuimos probando cual era el lugar exacto donde situar cada uno de los cuadros -como si de una maqueta a escala 1:1 se tratara-. Esta manera de proceder garantizaba estar dentro del espacio y poder controlar mejor cada una de las decisiones tomadas. La sala era el lienzo y los cuadros eran las pinturas.

Así se trabajó en obra [72] Un mes antes de inaugurar tuvimos dos días de pruebas -ninguna definitiva-. El proyecto se fue ajustando y desajustando sobre la marcha, así son los proyectos de arquitectura. La confianza en el proceso de montaje por parte de María José fue determinante. El 90% del tiempo que disponíamos lo dedicamos a pensar; el 10% restante fue para concretar -esta es mi manera personal de enfocar los proyectos-.

Asumimos el riesgo de no llegar a tiempo. Pero, es sorprendente, que cuando hay todo un esfuerzo intelectual detrás y somos capaces de discernir entre lo preestablecido y lo necesario, a menudo aparecen "inputs" sin esperarlos, engrandeciendo el proyecto [80]. Conoceremos esto más adelante.

"Este es el verdadero espíritu del equipo. Sabéis que mi hermano y yo estábamos detrás muertos de risa :)"

CITA PROPIA



[72] Primeras pruebas. Mi madre y mi padre

La superficie disponible era limitada. El número de cuadros que la artista pensaba exponer sobrepasaba lo que considerábamos insuficiente espacio libre en la sala. Suponía un nuevo desajuste en el proyecto. Si se comparan las fotografías [73] y [71] se aprecia como en la segunda -disposición final- hay un esfuerzo por presentar la obra de manera más fluida.

Buscamos un equilibrio entre lo expuesto y el espacio que lo contenía de manera que aquello 'respirara' -todos los cuadros no podían estar flotando en la sala-. Introducimos dos nuevas formas de disponerlos.



[73] Primeras pruebas. Caballetes y sillas



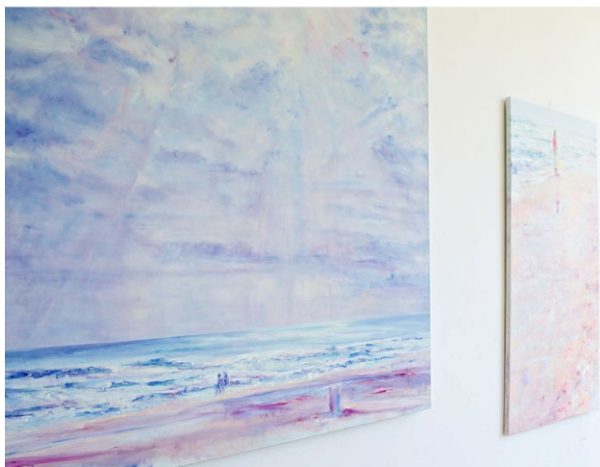
[74] Destellos de luz. Vista exterior oeste. Explanada de los Viveros

Unos fueron colocados en el mismo plano del vidrio. No colgados del techo sino apoyados en el suelo [60]. De esta manera no se interrumpía la visión con el exterior [74], y por tanto, seguíamos manteniendo la idea principal. Los otros -dos de ellos- se colgaron en la única pared ciega de la sala [76]. Era más que razonable.



[75] Destellos de luz. Marinas y cielos. 10:00 horas

La obra más reciente -marinas magentas y azules- fue la única suspendida en el aire que se colocó de manera perpendicular a las demás [75]; en la zona cercana al acceso -fuera del conjunto principal- y a una altura que seguía permitiendo la visión del exterior. [74]



[76] Destellos de luz. Cuadros colgados sobre la pared

ATEMPERAR EL ESPACIO

La tecnología al servicio de la técnica



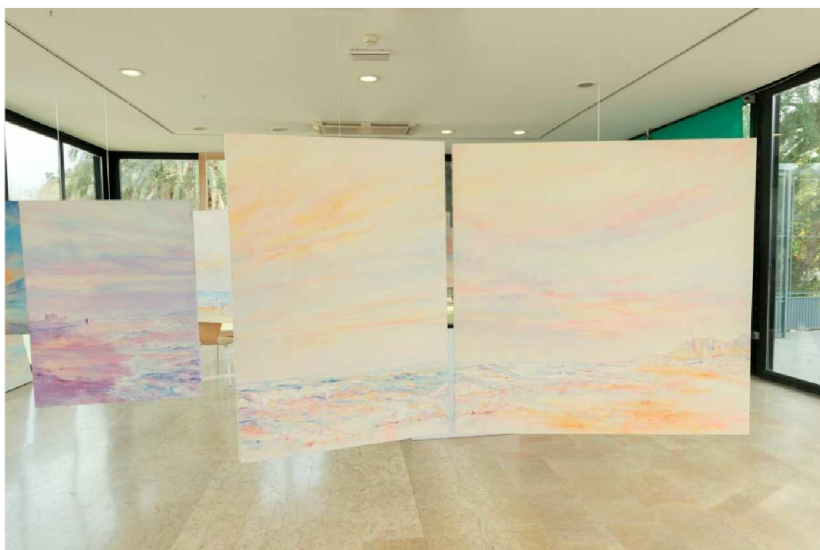
[77] Destellos de luz. Vista a 2 metros del suelo

Los cuadros están colgados con cable de **Nylon** transparente de Ø16mm anclado al techo mediante piezas de sujeción individual -sin guías-.

Este sistema de lo más convencional fue llevado al límite reduciendo al mínimo necesario los cables: **Un cable, un cuadro**. Con esta operación disminuimos la densidad de material en la sala consiguiendo así una mayor contundencia en la idea de levitar [71] [77]. Además, técnicamente, el esfuerzo tensión que cada cable podía soportar -25kg máx- era mucho más del que necesitábamos.



[78] Destellos de luz. MJ Alvarado



[79] Destellos de luz. Plano virtual entre dos cables

Es habitual -tanto en titulados como en estudiantes- durante el proceso de proyecto insistir en la rotundidad de cada idea. Y así debe ser, pero no siempre. Si se piensa un poco hay muy pocas ideas que puedan cumplirse con absoluta precisión en algo tan complejo como es proyectar. Insistir en determinados casos puede rozar lo anecdótico.

¿Por qué intentamos hacer cosas perfectas cuando nosotros no somos perfectos? En la naturalidad está la clave. Habían obras en que parecía ilógico colgarlas solo de un hilo, se pusieron dos. Y no pasa nada.

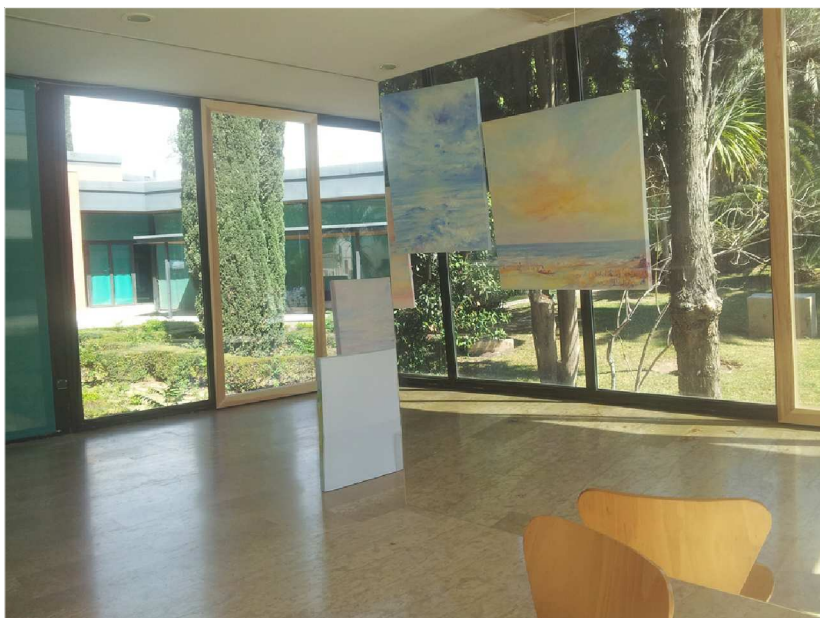
Así colgamos las obras dispuestas en horizontal [78]. Todas las demás se colgaron de un solo cable. Os preguntaréis como es posible que con un solo cable las obras no rotaran. No hay ningún secreto. La respuesta está en formar un plano virtual. Física elemental. Cada cuadro estaría cogido por un solo cable y junto a este otro cuadro con otro cable. [79]

Podemos pensar que es **magia**, sin embargo, la Arquitectura no suele ir en contra de las leyes naturales. La proximidad de los cables no hace que los cuadros se dispongan en paralelo [79]. Lo hace la técnica. Y la magia se llama hilo de pescar Ø0.16mm. Lo mismo ocurre en la fotografía [81].

Estos son los 'trucos de cocina' que surgen durante el proceso los cuales no son habitualmente desvelados y encantado estoy de hacerlo.

Solo hay un caso con un solo cable que se resiste a rotar. Es el del cuadro morado que aparece en medio de la fotografía [77]. No tiene otro cuadro con el que formar un plano. Si se observa bien, este plano lo forma con el suelo. Un hilo de pescar es desvelado en la pierna izquierda del hombre con vaqueros. Magia.

Un detalle que se escapa es la parte posterior de los cuadros, orientada a sur. Protegimos los lienzos con láminas de fórex blanco adheridas sobre los bastidores de madera. Parecía una exposición nueva. Dos de ellos fueron trasdosados con otros cuadros [75]. En ambos casos el cable de sujeción se anclaba entre las dos caras.



[80] Destellos de luz. Ilusión óptica



[81] Destellos de luz. La emoción contenida en el espacio

“La fotografía [81] es la definitiva. Representa los ajustes y desajustes que el proceso va marcando. Parece más acertada que la anterior disposición [72]”

ARQUITECTURA DEL HOMENAJE

Sobre la emoción contenida en el espacio

“La experiencia más bella que puedo tener es el misterio. Es la emoción fundamental que se encuentra en la cuna del verdadero arte y la verdadera ciencia. Quien no lo conozca y no se pregunte por ello, no se maravilla, está como muerto, y sus ojos están oscurecidos.”

Así se expresa Einstein en uno de sus ensayos, el misterio como la cosa más bonita que podemos experimentar. Esto mucho tiene que ver con la cultura del homenaje que siempre me ha interesado. Todo lo que hay detrás de cada gesto y que es capaz de hacer permanecer en el tiempo todo lo que nos apasiona y a toda la gente que admiramos.

Algunas de estas claves están al alcance de todos pero otras, en cambio, van dirigidas a personas concretas que solo ellas pueden descubrir. Esta actitud -convencido estoy- es el verdadero motor de nuestra existencia, lo único capaz de mantenernos vivos.



[82] El arte de mirar

La capacidad emocional es el don máspreciado del ser humano. A veces mirando desde otra perspectiva descubrimos cosas preciosas que siempre han estado ahí y que mirando de frente no hemos visto. [82]

Una obra fue expuesta en el exterior. Es un autorretrato de la artista en el que está sacando una fotografía [59]. Y es que la fotografía fue el invento más revolucionario del siglo XIX. La herramienta de representación más precisa capaz de capturar un instante. Su mayor logro: traer el pasado al presente. Mucho que ver con la cultura del homenaje.



[83] Joaquín Sorolla en su estudio, 1911



[84] Las Meninas. Velázquez, 1656

Fotografiar es otra manera de mirar. Sorolla a través de un espejo [83] ha querido mostrar lo que estaba mirando. Se trata de uno de los cuadros para la Hispanic Society³¹ "Abuela y Nieta" en el Valle de Ansó. No solo quiere transmitir un mensaje sino que está haciendo gala de su admiración por Velázquez. El pintor de la corte -esto es bien sabido- realmente está pintando a los reyes reflejados en el espejo [84]. Las Meninas, en el fondo, es una fotografía realizada por el espectador.

Algo de esto ocurre en la exposición. Hay dos espejos -adheridos en el reverso de los lienzos- colgados de un solo cable. Son los únicos que pueden rotar. Esto permite que toda la sala sea 'fotografiada'. Cada uno es un reflejo de lo que hay en ese momento en la exposición. El espacio, el espectador y la naturaleza entran dentro de ellos [80] [85]. Ha sido todo un éxito la manera en que el público ha interactuado con esto. Cientos de fotografías guardamos con especial cariño de estas instantáneas.



[85] MJ Alvarado. Reflejos



[86] Lienzo y espejo

El homenaje es una manera de aprender. Siempre he pensado que es fundamental tener un maestro para todo. La admiración por alguien es el primer paso que garantiza el aprendizaje.

En el capítulo **Una caja de luz** anunciaba que significado tenía la sala en relación con el uso y el estudio de la luz natural en la pintura:

Tradicionalmente, los pintores de paisaje realizaban apuntes del natural y reservaban la mayor parte del trabajo pictórico para el estudio. A mediados del siglo XIX aparece una nueva corriente: el **plenairismo**. Aquí el proceso es el inverso. El trabajo se desarrolla fuera del estudio, en la naturaleza. Se estudia la luz natural con el fin de conseguir determinados efectos y aplicarlos a la obra pictórica.

La sala buscar homenajear este hecho. Crear una atmósfera donde el paso del tiempo esté latente. Un espacio cambiante donde se ha creado un exterior en un interior. Ciertamente que no hizo falta luz artificial. Las obras lucieron de manera natural sus matices durante las diferentes horas del día. Una de ellas sí que apareció sobre caballete en el exterior, como si se hubiera pintado al aire libre. [82]

Los cuadros brillaron con luz propia. Quien estuvo allí lo vio y puede dar fe de ello. Alguno de los cuadros del suelo también se esforzaron en levitar [60] solo en agradecimiento y por el deseo de complacer a su pintora. Y es que solo hay una cosa que mueve el mundo: **El amor**



Esta es la emoción contenida en el espacio que vuelve a surgir sin separar lo estético de lo utilitario. [pg 75] No resulta fácil, pero no por ello, no ha de ser el principal cometido de la arquitectura -la voluntad de emocionar-.

El siguiente ejemplo merece ser puesto en valor.

Hablo del arquitecto de la emoción, de la **emoción contenida**. Aquel que hace arquitectura para todos y para cada uno. Donde siempre hay algo que nuestro bagaje cultural permitiría descubrir. Le Corbusier.

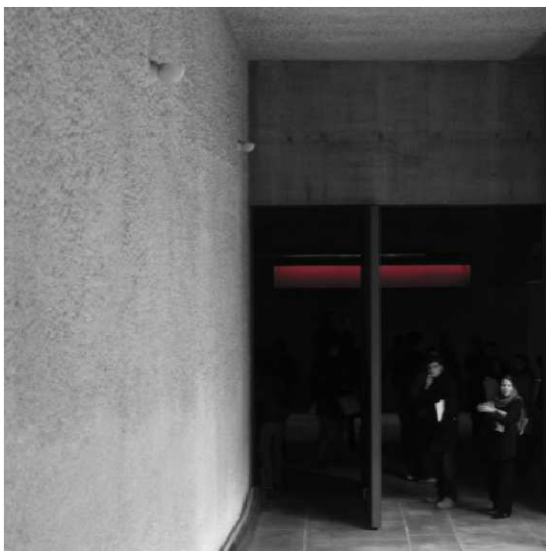
Una de las historias ejemplares: el maestro y el crucifijo para el Convento de la Tourette (1956-1959) encargado para el acceso de la capilla.

*“Si hago un crucifijo como el que me pedís eso será
decoración, y como toda decoración, la olvidaréis.
Voy a hacer algo que no olvidaréis nunca.”*

LE CORBUSIER

Esta cita de “semblante bíblico”, fue lanzado como quien lanza un mensaje de esperanza y compromiso en la felicidad del hombre. Cada vez que los dominicos y sus fieles accedieran a esa capilla **función y emoción** serían una misma. La puerta pivotante [88] sobre un eje desplazado de su eje de simetría permitiría el paso y dibujaría el soporte vertical de un crucifijo. Y el lucernario de enfrente, irradiando luz roja, remataría horizontalmente el símbolo.

Esta es la **belleza** que yo entiendo, la que permanece en el tiempo, la que me hace feliz. ***Aquella que no olvidaréis nunca.***



[88] Acceso a la capilla del Convento de la Tourette. Crucifijo

BIBLIOGRAFÍA

Casa Museo de Sorolla / *Archivo y biblioteca* / Madrid / Av. General Martínez Campos 37
Canal 9 / *Cartas a Sorolla* / Documental / Valencia / 2006
Galindo Alvarado, Antonio / *Exposición Destellos de luz* / Comisariado / Valencia / 2014
Ministerio de educación / *Dibujos de Sorolla, Marzo-Abril 1974* / Madrid / 1974
Ministerio de educación / *Guía del Museo Sorolla* / Madrid / 2008
Ministerio de Educación / *La Casa Sorolla. Dibujos* / Madrid / 2007
Ministerio de educación / *Sorolla y la otra imagen* / Lunwerk / Madrid / 2006
Pons-Sorolla, Blanca / *Sorolla: Jardines de luz* / El Viso / 2012

Burriel Bielza, Luís/ *Le Corbusier: La passion des cartes* / CIBA / Bruxelles / 2013
Jean Louis Cohen / *Le Corbusier's Secret Laboratory: from painting to architecture* / Hatjecantz / 2013
Le Corbusier / *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926* / El croquis / Madrid / 1994
Le Corbusier / *Cuando las catedrales eran blancas* / Apóstrofe / Barcelona / 2007
Le Corbusier / *Hacia una Arquitectura* / Apóstrofe / Barcelona / 1998
Le Corbusier / *Oeuvre Complète 1910-1969* / Architecture Artemis / Zurich / 1936

ILUSTRACIONES:

[01], [02], [03], [04], [06], [08], [09], [11]
[12], [13], [14], [15], [16], [18], [19], [22]
[23], [24], [25], [26] [29], [30], [36], [37]
[44], [46], [48], [49], [50], [51], [52], [54]
[56], [58], [83], [84] © Museo Sorolla

[00], [05], [07], [09], [10], [17], [20], [21]
[45], [47], [63], [88] © FLC-ADAGP

[60], [61], [62], [70], [74], [75], [76], [77]
[79] © Sus autores

[06], [11], [25], [26], [27], [28], [31], [32], [33]
[34], [35], [38], [39], [40], [41], [42], [43], [53]
[55], [57], [59], [64], [65], [66], [67], [68], [69]
[71], [72], [73], [80], [81], [82], [85], [86], [87]
© GalindoAlvarado Arquitectos



1 Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (5ª edición). ETS Arquitectura Madrid **2** Arquitecto por la ETS de Arquitectura de Madrid (1998). Doctor Arquitecto por la UPM (2006) con la Tesis titulada "*La herencia de Le Corbusier en la arquitectura de Rem Koolhaas*" **3** Malentiéndose Le Corbusier. Sólo hay una plaza para maestro suizo, y la tiene Roger Federer **4** A Jeanneret: "*Harás arquitectura*" Revista Circo 1999.61 por Luis Moreno Mansilla **5** "...dibujar del natural -no paisajes, sino fragmentos de plantas. Nos empujaría hacia un entendimiento de como las cosas van unidas." Revista Circo 1999.61 por Luis Moreno Mansilla **6** La arquitectura debe ser ambiciosa, sin cultura y sin esfuerzo no puede haber éxito **7** Sorolla interviene en las propuestas del arquitecto Enrique María Repullés modificando y diseñando los espacios que el considera **8** 1963-1923 **9** 1887-1965 **10** Clase: *Le Corbusier. Coleccionar Analizar-Comprender-Sintetizar-Apropiarse* **11** No pongo foto porque estando en Madrid la Casa-Museo Sorolla es de visita obligada. Av General Martínez Campos nº37 **12** Hasta 1920 no debemos referirnos a Charles-Édouard Jeanneret como Le Corbusier. El seudónimo Le Corbusier lo adopta al fundar la revista de *L'Esprit Nouveau*, tiene 33 años, la edad de la muerte de Cristo ("Le C" significa en francés, "Le Christus") **13** No es museo hasta 1931 **14** Villa Jeanneret en Le Chaux-de-Fonds. Conocida como *Maison Blanche* por estar pintada de blanco **15** No la puedo describir. Es una obra maestra!!! **16** También a Raúl se le puede comparar con Sorolla **17** Hasta 1920 debemos referirnos a Charles-Édouard Jeanneret **18** Estudio en Plaza del Progreso (1889-1893)(Actual Tirso de Molina), Pasaje de la Alhambra (1893-1903), Calle Miguel Ángel (1903-1911), Paseo del Obelisco (1911-Actualidad) **19** Nacer **20** Valencia **21** Toda mi admiración, agradecimiento y cariño a su directora Margarita Belinchón **22** Participante en ARCO 2014 **23** Sorolla-Repullés, Ozenfant-LeCorbusier **24** Y a las mujeres las primeras claro que sí... movéis el mundo **25** Alberto Campo Baeza "*La idea construida*" **26** Palabras de Luis Moreno Mansilla **27** ¿Qué es la belleza? Yo tampoco lo sé **28** La de arquitectos que se han formado fuera de la academia... Tadao Ando, Luis Barragán, Le Corbusier. **29** Que se lo digan a Mies y a todos los genios que desde el principio de la humanidad nos regalan su tiempo **30** Las ideas guía forman parte de una categoría de ideas junto a la idea principal (generadora) y la idea de arquitectura (cultura personal) **31** En Nueva York